

## 7 x 70 + 1 = skandal

Av fil. dr Anders Åberg

[Länk till presentation av Anders Åberg](#)

Pressfotografernas kameror skjuter blixtar. Ett hårt sidoljus från handhållna lampor kastar långa skuggor i en biograffoajé. TVs skjutjärnsreporter Bo Holmström sticker fram mikrofonen under näsan på Olof Palme: "Vad tyckte statsrådet om filmen?" Svaret kommer snabbt och politikerrutinerat: "Inga kommentarer!" Vad tyckte finansminister Sträng? Inga kommentarer! Statsminister Erlander? Inga kommentarer!

Det är den 7 januari 1964. En grupp statsråd och tjänstemän i statsförvaltningen går på bio för att se skandalfilmen som få har sett men vars titel är på allas läppar, Vilgot Sjömans och Lars Görlings *491*. Motvilligt måste statsråden sedan som högsta censurinstans avgöra om filmen ska förbjudas eller tillåtas. En films konstnärliga halt har därmed blivit en kabinetsfråga.[\[1\]](#)

\*

Det offentliga samtalet om film i Sverige har sitt ursprung i flera häftiga debatter i 1900-talets början om filmens förmodade skadeverkningar. Den negativa hållning till filmeländet som de kulturella eliterna högröstat gav uttryck för i dagstidningsdebatter och pamfletter bidrog aktivt till filmcensurans inrättande 1911.

Under 1920- och 1930-talen etablerades en verklig filmoffentlighet i Sverige. En kader av skribenter publicerade återkommande filmkritik i branschtidningar och dagspress, filmsamfund bildades, arkivverksamhet bedrevs och utgivning av mer eller mindre anspråkslös filmlitteratur förekom.[\[2\]](#)

Under och efter andra världskriget ansågs den svenska filmen genomgå en metamorfos från utskäld och stillös pilsnerfilm till jämförelsevis uppblusen och ambitiös filmdramatik med klart urskiljbara, konstnärliga ambitioner. Ett liknande språng tog även filmoffentligheten. Utgivningen av filmlitteratur blev betydligt ymnigare, och skribenter som Gerd Osten, Artur Lundkvist och Rune Waldekranz svarade för synnerligen seriösa och ofta djuplodande texter om filmens historia och formvärld. I den kulturintresserade borgerlighetens husorgan Bonniers litterära magasin skrev den österrikiske vattenreningsexperten och filmfantasten Harry Schein filmkritik som var så komplicerad att den då och då föranledde samma anklagelser för obegriplighet som ofta riktades mot författarna i fyrtiotalistkretsen. Från och med mitten av 1950-talet skedde en estetisk och politisk radikaliserings av filmsamtalet. Man kan säga att det nu hade etablerats en svensk konstfilmsinstitution, där filmen naturligt betraktades ungefär på samma sätt som en bok betraktades i den litterära institutionen.[\[3\]](#)

Däremot befann sig den svenska filmbranschen i kris under 1950-talets sista år. Orsakerna brukar spåras till förändrade livsstilsmönster under 1950-talet. Framför allt var det televisionen som konkurrerade om publiken. Inkomst- och standardhöjningar ledde till att även andra former av rekreation - som nöjesbilism eller turism - vann på filmens bekostnad.[\[4\]](#)

Denna ekonomiska kris ledde i de konstfilminriktade kritikernas ögon till en allvarlig konstnärlig kris. 1940-talets och det tidiga 1950-talets landvinningar föröddes, ansåg man, av en räddhågad produktionspolitik som bevisligen försökte spekulera i publikens

förmodade intresse för tidigare framgångsrika genrer och populärkulturella ikoner som Lille Fridolf och Enslingen Johannes. Egentligen fanns bara Ingmar Bergmans internationella framgångar till tröst.

Branschens kritiker kunde med visst fog hävda att den internationella vägen - för filmbranschens kris var vid skärningspunkten mellan 1900-talets två stora bildmedier ett i högsta grad internationellt fenomen - var att satsa på estetiskt nyskapande och värdefull film. Filmer av till exempel Robert Bresson, Carl Th. Dreyer eller Luis Buñuel var både konstnärligt intressanta och hade goda möjligheter att betala sig i det växande kretsloppet av *art houses* i västvärldens storstäder. [5]

Men det fenomen framför andra som uppfattades som ett föredöme i den svenska diskussionen var den franska nya vågen. Den började uppmärksammas i Sverige under 1959 och fick ett massivt genombrott vårvintern 1960 när framför allt Alain Resnais och Marguerite Duras *Hiroshima min älskade* (*Hiroshima mon amour*, 1959) möttes av hänfödda recensioner. Den franska nya vågen hade sin bakgrund i ekonomisk ofärd i filmbranschen, som ledde till att man satsade på små och billiga produktioner av oprövade filmbegåvningar, många med en bakgrund som kritiker och filmintellektuella. Bortsett från filmernas kvaliteter fanns det något i själva produktionsformen som slog an på aktörerna i den svenska konstfilmsinstitutionen, som just i övergången mellan 1950-tal och 1960-tal - det förtjänar att understryks - hade sitt fäste så gott som uteslutande *utanför* själva filmproduktionen, bland kritiker, författare och intellektuella. Regissörer som Arne Sucksdorff eller Alf Sjöberg hade inte på flera år fått möjlighet att starta några nya filmprojekt, en producent som Rune Waldekrantz hade svårare att få gehör för den kvalitetslinje han försökte driva på Sandrews. Kortfilmsproduktionen, som rymt så många egensinniga filmare och fungerat som rekryteringsbas, var i praktiken nedlagd. Även om konstfilmsinstitutionen var väldefinierad så hade det ett svart hål i sin mitt: intressanta filmer av intressanta regissörer saknades.

Vilgot Sjöman befann sig mitt i den här utvecklingen, han var en av dem som kände sig kallad att täppa till det svarta hålet.

I oktober 1962 mottogs Sjömans debutfilm *Älskarinnan* med glödande entusiasm av kritiken. Man utsåg den, med Jörn Donners ord, till "den mognaste och självständigaste debutfilmen som någonsin gjorts av en svensk regissör". [6] Sjöman, menade man, var definitivt den förste regissören i en svensk ny våg. På sätt och vis var det också avsikten med filmen. Ingmar Bergman, som vid den här tiden hade en stark maktposition på svensk Filmindustri, och som kände Sjöman sedan gammalt, hade genomdrivit produktionen av filmen just som början på en ny giv för SF. Ett alternativ som hade diskuterats var att helt och hållet lägga ner all filmproduktion i bolaget.

Sjöman var en etablerad skönlitterär författare och publicist. Han hade skrivit teater- och filmkritik sedan mitten av 1940-talet och debuterade 1948 vid 24 års ålder med romanen *Lektorn*. Sjömans hela skrivargärning var från början starkt präglad av hans stora filmintresse. *Lektorn* var ett slags svar på Bergmans och Alf Sjöbergs porträtt av läraren Caligula i *Hets* från 1944. Sjöman ville ge en nyansrikare bild av den demoniserade lärargestalten. Han skrev också flera filmmanuskript. I skarven mellan 1950- och 1960-talen profilerade han sig som filmskribent med en serie reportage om några av den franska Nya Vågens centralgestalter och med sin stora bok om den amerikanska filmindustrin, *I Hollywood*.

Sjömans roller som författare, kritiker och filmintellektuell var viktiga. Det aktuella regissörsidealet - som hade gamla anor, men som blivit hett igen i den franska filmdiskussionen - var filmdiktaren, eller *auteursen*, som använde sin kamera som en författare använder pennan. Det var också många litterärt verksamma som drogs till filmmediet. Strax efter Sjöman debuterade till exempel Bo Widerberg och Jörn Donner. Båda något yngre men med en nästan identisk utvecklingsgång. Alla tre hade till och med skrivit böcker om Ingmar Bergman. [7]

\*

I juli 1963 trädde det första filmavtalet i kraft. Det innebar att en viss del av biografernas intäkter gick tillbaka till stiftelsen svenska filminstitutet, som i sin tur använde pengarna för att stödja svensk filmkultur, inte minst genom kvalitetspremier. Filmoffentlighetens, senare konstfilmsinstitutionens, djupaste drivkraft hade varit att visa att film är konst - snarare än kommers. Nu kodifierades denna institutions värderingar och ideal som en mall för kvalitetsbedömning och detta kopplades till finansieringen av film. Den här filmsynen får alltså en direkt ekonomisk betydelse och blir under flera år vägledande för svensk filmproduktion. Men detta innebar också maktanspråk. En institution som hotades av den nya ordningen var filmcensuren. Och nu är det vinter 1963.

\*

*491* bygger på en prisbelönad roman av Lars Görling. Sjöman och Görling samarbetade med manuskriptet och förberedelserna. Man strävade efter realism och åskådlighet. Romanen handlar om några ungdomar som vårdas av de sociala myndigheterna. De deltar i ett experiment i fri fostran som går över styr. Sjöman framhöll i intervjuer att det hårdrealistiska stoffet också innefattade en dimension av kristen symbolik. Filmen kunde förstås som ett mysteriespel.

Den 5 december 1963 lämnade SF in en kopia av *491* till Statens Biografbyrå för granskning. Byråns chef Erik Skoglund såg filmen redan samma dag. Flera visningar följde för inkallade censorer, flera av dem med medicinsk och psykiatrisk utbildning. Man beslöt att inhämta synpunkter från filmgranskningsrådet.

Biografbyrån tog del av Filmgranskningsrådets yttrande den 18 december. En majoritet av rådets ledamöter förordade att filmen skulle tillåtas för visning från 15 år efter vissa klipp. Samma dag fattade Skoglund och hans medcensorer trots allt det formella beslutet att förbjuda filmens offentliga förevisning i Sverige. Beslutet expedierades den 28 december. I granskningsbeslutet heter det bland annat att:

Som kommentar till beslutet anför biografbyrån, att filmens skildring av ett antal sadistiska och destruktiva ungdomsbrottslingars hat, snedvridna eller perverterade sexuella yttringar och brutala, obscena tal är ägnat att på ett chockartat sätt skadligt påverka framförallt de skaror pubertetsungdom som utgör en stor del av biopubliken/.../Filmens koncentrerade och intensiva sammanställning av brutalitet och råhet med sexualitet (våldtäkt, säregen form av tidelag, kvalificerad prostitution och brottslig homosexualitet) kommer i stor utsträckning att drabba människor som befinner sig i ett utvecklingsskede av emotionell labilitet och famlande, osäkra värderingar. Filmens konstnärliga kvalitet är enligt biografbyråns åsikt icke av den befriande eller extraordinära art som berättigar speciellt hänsynstagande när som i detta fall mentalhygieniska risker dominerar.[\[8\]](#)

I den formella beslutsgången döljer sig några personliga och politiska motsättningar. Filmcensuren var redan innan beslutet att totalförbjuda *491* mycket omdiskuterad. Censorernas handlingsfrihet begränsades av flera mer eller mindre uttalade principer. Censuren skulle i första hand vara mentalhygieniskt inriktad, man skulle skydda allmänheten från sådant som kunde anses som skadligt upphetsande och förråande.[\[9\]](#)

Däremot fick man inte censurera något enbart för att det var moraliskt anstötligt. Många menade att censuren spelat ut sin roll. Det framhölls att det var mycket svårt att skilja det moraliskt anstötliga från det skadligt upphetsande, och eftersom det i princip saknades vetenskaplig grund för att visa att en filmsekvens verkat skadligt upphetsande i enskilda fall kunde man fråga sig om inte varje censuringrepp redan var ett brott mot biografförordningen.

Filmgranskningsrådet hade inrättats 1954. Syftet var att rådet skulle förstärka allmänhetens insyn i biografbyråns verksamhet, och att det skulle fungera rådgivande vid censuringrepp av särskild omfattning eller normerande betydelse. I samband med filmavtalets ingående vid halvårsskiftet 1963 förändrades rådets förutsättningar. Biografbyrån ålades på ett mer uttalat sätt att höra rådet vid varje ingrepp i film "vilken vunnit erkännande såsom film av betydande konstnärligt värde eller som uppenbarligen kan antagas vinna sådant erkännande". [10] Samtidigt byttes kupppartat alla ledamöter i rådet ut mot nya. Situationen bäddade för att makten i viktiga censurärenden skulle komma att förskjutas till rådets fördel.

Varken censurmotståndare eller censurtillskyndare lät sig lugnas av det nya filmgranskningsrådets existens. När Bergmans *Tystnaden* (1963) släpptes ograverad genom filmcensuren ansåg båda sidor att något avgörande hade inträffat. Filmen ansågs representera en höjdpunkt - eller ett lågvattenmärke - för sexuell frispråkighet. Om inte *Tystnaden* var skadligt upphetsande, vad skulle då kunna tänkas vara det? Vad skulle i framtiden kunna censureras?

*Tystnaden* granskades i Erik Skoglunds frånvaro, och granskningsbeskedet ledde till en konflikt inom biografbyrån. När byråns granskning av *Tystnaden* JO-anmälades, framhöll Skoglund i sin svarsinlägga att filmen gott kunde ha klippts. Flera censorer hade uppenbarligen en annan åsikt.

Det mesta tyder faktiskt på att *491* var efterlängtdad när den inlämnades för granskning. Slitningarna inom biografbyrån, byråns oklara ställning i förhållande till det nya filmgranskningsrådet, allmänhetens intresse för censurfrågan: allt pekade på man behövde ett fall som ledde till debatt och prövning.

Att filmen skulle kunna bli just detta fall stod klart redan innan den inlämnades. Både Sjöman och Görling uppfyllde alla kriterier för att räknas som seriöst syftande konstnärer, samtidigt var romanen *491* ryktbar för sin fränhet och frispråkighet. Utgångspunkterna var givna och styrkorna formerade. Striden kunde börja.

\*

Den 29 december slogs nyheten om totalförbudet av *491* upp stort. Pressen använde krigsstilsrubriker och bilder. Alla storstadstidningar utom Stockholmstidningen och GT hade totalförbudet som ämne för sina ledare.

Dagarna kring årsskiftet var mediebevakningen och åsiktsproduktionen intensiv. Alla direkt eller indirekt inblandade förhördades om sina åsikter och känslor. Ledar- och kulturskribenter klagade på sina positioner - i allmänhet redan kända sedan debatten om *Tystnaden* - och många av dem gjorde det i mycket skarpa eller innerliga ordalag. En radikal NEJ-falang utgjordes av DN och Expressen, som sade ett otvetydigt nej till både det aktuella totalförbudet och till vuxencensuren över huvud taget. En lika radikal JA-falang utgjordes av den kristna tidningen Dagen och en handfull landsortstidningar, kanske framför allt Nya Wermlandstidningen. Däremellan fanns alla schatteringar av åsikter om dessa frågor och andra som på ett eller annat sätt lät sig härledas från dem: frågan om filmers inverkan på sina åskådare, frågan om konstnärens och samhällskritikerns frihet kontra samhällets och dess (svagare) individers rätt till skydd mot kommersiell och nedbrytande spekulation i sexuell råhet och sadism, för att bara nämna några av de större.

SF gick nästan omedelbart till kungs och krävde att totalförbudet skulle upphävas. När statsminister Erlander med flera såg filmen den 7 januari, var ärendet sist och slutligen fört till högsta nivå, och som nyhet var saken väsentligen uttömd i väntan på beslut från regeringen.

Men debatten fördjupades och utvecklades. Ofta var det fråga om längre inlägg från experter på områden som psykiatri, socialpsykologi eller teologi samt från kritiker och

redaktörer som i allmänhet försvarade konstens frihet och utvecklade sin syn på 491:s kvaliteter och syften som konstverk.

I konseljen den 28 februari meddelades utslaget i besvärssärendet:

Kungl. Maj:t, som delar biografbyråns uppfattning i vad detta innebär, att filmen mot biograförordningens föreskrifter icke kan godkännas i befintligt skick, men som finner, att den kan godkännas för barnförbjuden visning, om den ändras i huvudsaklig överensstämmelse med vad som föreslås i den inom ecklesiastikdepartementet upprättade promemorian, visar målet åter till biografbyrån för ny handläggning. [\[11\]](#)

Utslaget uppfattades allmänt som en kompromiss. Båda sidor var missnöjda, men underströk framför allt att motståndaren inte bejakats av beslutet. De flesta var ense om att det var orimligt att regeringen skulle agera domare i yttrandefrihetsfrågor. Beslutets konsekvens i praktiken blev att filmen granskades igen och godkändes för offentlig visning för vuxna efter klipp om sammanlagt 38 meter.

Efter kommentarerna till beslutet ebbade debatten ut, även om den kastade en slagskugga över filmens mottagande vid premiären i april 1964. Recensenterna var handfallna, det fanns ju inte ett nytt ord att säga om filmen. Sjöman reagerade starkt mot klippen i filmen, och i september 1974 tog han initiativ till en omprövning av beslutet. Den 12 februari 1975 godkändes en version av 491 - faktiskt något längre än ursprungsversionen - för offentlig visning för vuxna.

\*

Så ser huvuddragen ut i det som kommit att kallas "491-striden". Tonen i debatten var hög och inläggen präglades av ett starkt patos. Och alla förlorade. Det principiellt riktiga i att regeringen avgjorde censurfrågan ifrågasattes i alla läger. Sjöman och Görling var kränkta, och åtminstone Sjöman tog avstånd från sitt sönderklippta verk.

Möjligen skulle man kunna säga att filmgranskningsrådet vann och biografbyrån förlorade. Utslaget i besvärssärendet följde i stort sett rådets intentioner. Detta är kanske inte så konstigt. Det nya rådet tillsattes - inte utan buller - av just ecklesiastikdepartementet under Ragnar Edenmans ledning och av allt att döma med Harry Schein som rådgivare i kulisserna. Rådets bedömning av den konstnärliga aspekten i ett censurerande fick inte prövas på *Tystnaden*, eftersom biografbyrån valde att godkänna filmen utan att höra rådet. Nu gick rådet för första gången i elden i ett kontroversiellt fall, och rådsmajoriteten menade att här förelåg ett konstverk, som dock behövde mildras något av mentalhygieniska hänsyn. Det vore i själva verket underligt om inte regeringen skulle anamma rådets förslag, som lämpligt nog redan i ursprungsformen innebar en kompromiss.

Striden om 491 måste alltså ses i ljuset av att den faktiska utgången var bestämd av den kulturpolitiska situationen. När det nya filmgranskningsrådet inrättades var det ett steg i konstfilmsinstitutionens konsolidering, och man syftade alltså till att officiellt upphöja filmen - och framför allt den svenska filmen - till en konstform med samma status som litteratur, bildkonst och teater. Rådets ståndpunkt i fallet 491 offentliggjordes den 20 december, och det torde ha stått klart redan då att detta var den offentliga, kulturpolitiskt sanktionerade ståndpunkten. I stridens efterdyningar tillsattes en utredning om censuren, som faktiskt kom fram till att vuxencensur av film borde slopas. När det var dags att fatta beslut i frågan i slutet av 1960-talet hade opinionsläget förändrats. En våg mycket våldsamma filmer och en spirande hårdpornografisk genre gjorde att många tvekade att avskaffa censuren.

\*

Debatten var enormt omfångsrik, och om man ser till medieexponeringen som helhet kan

man tala om en total fixering vid filmen under de första månaderna 1964. I inläggen står ofta enskilda kulturpersonligheter mot varandra i skarp polemik. Olof Lagercrantz håller på konstens frihet medan Levi Pethrus rasar mot förfallet. Men de är naturligtvis också representanter för olika hållningar. Mot filmen kämpar en förhållandevis liten falang som kännetecknas av värdekonservatism med inslag av kristen anständighetspopulism - det var i anslutning till 491-debatten som KDS, nuvarande KD, bildades. Filmens försvarare står för en liberal och urban modernism med kulturradikala rötter.

Motståndarna uttrycker sig ofta påfallande mustigt, och de ser filmen som en ren sexfilm. Den råhet som lyfts fram av debattörerna är i första hand sexuell råhet.[\[12\]](#) Det våld i filmen som inte har ett uppenbart sexuellt innehåll omnämns ibland, men har en helt underordnad plats i argumenteringen mot filmen. Motståndets nyckelord är upplösning; filmens formella upplösning, den moraliska upplösning filmen gestaltar och representerar som symptom, den normupplösning som filmen kommer att framkalla när den besmittar eller solkar ner sina åskådare.

Motståndarnas reaktion på filmen är en avstöttningsreaktion. De vägrar helt enkelt att befatta sig med den. De flesta som regerar starkt mot *491* har aldrig sett den.

Försvararna såg filmen i första hand som en dokumentär eller ett socialreportage. Den konstnärliga kvaliteten ringades in med hjälp av termer som 'återhållsam', 'stram' och 'ärlig'. I andra hand såg man filmen som ett "mysteriespel", eller i varje fall som ett verk med symboliska dimensioner. Eftersom viss oenighet rådde om tolkningen förstärktes faktiskt intrycket av att *491* var ett konstverk, väl värt att diskutera. Den var sannerligen inte uppenbar och lättsmält på samma sätt som t.ex. en spekulativ raggfilm.[\[13\]](#) Försvararna följde som regel på upphovsmännens linje i sina tolkningar.

\*

Man kan diskutera hur debattörerna egentligen förstått filmen. Flera stillbilder med anknytning till *491* publicerades eller exponerades på annat sätt före premiären. Det rörde sig om både rena publicitetsstillbilder och bilder som förekommer i filmen. På många av dessa bilder befinner sig Steva (Lena Nyman) i centrum. Hon omges som regel av filmens pojkroller. Även i de första skrivierna på nyhetsplats kring årsskiftet står Steva eller skådespelerskan Lena Nyman i centrum. Hon omgavs av eggande frågeställningar. Hur avklädd var hon i filmen? Hur gestaltade sig tidelaget? Man satte den depraverade rollfiguren mot den mjuka, blonda och oskuldsfulla skådespelerskan.

Ju längre debatten pågick och ju seriösare den blev, desto mer försvann Steva från uppmärksamhetens centrum.

\*

Det vore fel att se de här försöken att avskilja och neutralisera filmens enda framträdande kvinnofigur enbart som exempel på kvinnofientlighet, eller helt enkelt som könsdiskriminering. I försvararnas *491 är* Steva relativt betydelselös. I socialreportaget är hon kort och gott en ung prostituerad, ännu oklar i sin roll, ena stunden bara lättfotad och sexuellt vårdslös i nästa en förslagen affärskvinna. I det metafysiska dramat om skuld och synd är hon både offer och viljelös föröväre.

Problemet med Steva är att den *491* där hon är verkligt betydelsefull är en sexfilm. Denna film genomsyras av en osäker och oklart definierad manlig sexualitet. Handlingen i *491* är i korthet att en grupp pojkar vistas på ett ungdomspensionat i de sociala myndigheternas regi. De är en del av ett experiment som går ut på att man ska pröva om de kan anpassas socialt utan tvångsåtgärder. Föreståndare är Krister (Lars Lind) och experimentet övervakas av en homosexuell inspektör (Frank Sundström). Nisse (Leif Nymark) och hans kamrater provocerar Krister, som viker undan. Han har ett hemligt rum dit ingen annan har tillträde. Pojkarna planerar att utsätta inspektören för utpressning genom att spela in ett möte mellan

honom och Pyret (Lars Hansson). Bandinspelningen misslyckas, och när Nisse utan bevis försöker pressa inspektören på dennes kontor blir han sexuellt utnyttjad.

Förförelscenen är filmens kärna och peripeti. Nisse kastats in i en kris, känner sig äcklad och hotad i sin sexuella identitet. Han berättar i *voice over* ('tal på ljudband, som återger en karaktärs tankar, inre monolog eller liknande') att han inte ens kan fantisera om flickor utan att inspektören tränger sig in i hans fantasier. Här börjar filmen (och romanen) gestalta sin utsaga om social makt och underordning i explicit sexuella termer, genom ett homoerotiskt triangeldrama. Det bygger på en uppdelning mellan passivitet som kodas som feminin och aktivitet som kodas som maskulin. Före det avgörande mötet med inspektören har Nisse och hans kamrater lystet betraktat en kontorsflicka. För att understryka att deras blick är voyeuristisk och objektiverande beskärs bilden så att flickans huvud hamnar utanför bild. Hennes kropp kröns av bröstet. När Nisse kommer ut från inspektörens kontor efter förförelsen beskärs bilden på motsvarande sätt, vilket innebär en feminisering. Inspektören framställs som en fadersfigur. Hans familj står prydligt inom glas och ram på hans skrivbord på kontoret. Han är konventionellt sett den manligaste rollfiguren i filmen. I både film och roman antyds det utan mån för tvivel att inspektören genomfört ett analt samlag med Nisse och att feminiseringen alltså är en följd av att ha penetrerats av en man.

Ett av de drag i Görlings roman som måste ha tilltalat Sjöman är dess centrala symbol, Kristers låsta rum, som har många motsvarigheter i Sjömans litterära verk, framför allt i romanen *Kvinnobild* (1951). I Görlings roman dubbleras och understryks symboliken av att Krister också sover i en inredd låda för värmens skull. Kristers låsta rum står för hans förbehållsamhet, men också för identitet och interioritet. Det är där han har sitt hemligaste, musik och litteratur, sitt jag. Nisses nyfikenhet på det låsta rummet vänds efter övergreppet till raseri, en blind drift att penetrera Krister som han själv blivit penetrerad för att kunna träda tillbaka över gränsen från femininitet till maskulinitet. Det är i det här skedet av utvecklingen som Steva och Nisses schäfer Ray kommer in i historien. Genom Steva länkas i filmens slut ekonomisk och social makt till sexuell makt och Kristers rum förbinds med en bisexuell kontamination av anus och vagina: Stevas "kloak" (som pojkarna med syftning på hennes kön kallar Steva strax före den klimaktiska våldtäkten). Nisse bryter sig in i Kristers rum, tömmer det och säljer inventarierna. Nu "äger" han Krister, som behöver pengar för att kunna skaffa tillbaka sina saker. Nisse erbjuder honom att låna pengar av Steva, pengar som hon sedan skaffar genom att prostituera sig. Det Steva tar emot i sin "kloak" omvandlas till pengar för att fylla Kristers rum. När Krister får reda på hur det förhåller sig bryter han samman.

Under senare delen av filmen förebådas klimax genom att Ray laddas med falliska konnotationer. Tydligast sker det i prostitutionsepisoden, som skildras genom en serie stillbilder och Nisses kommentarer i *voice over*. Steva har Ray som skydd mot kunderna, men:

En gång låna jag Ray av'na. Det var när en böggjävvel dök upp i en port och mena på att JAG... När jag kom tillbaka med Ray sprang han.

Att penetrera Kristers rum är inte nog. Det innebär bara en symbolisk omkastning av det våld Nisse utsatts för. Också Steva måste penetreras för att steget ska kunna tas över till en trygg, maskulin domän. Men det kan bara ske genom Ray som ställföreträdande fallos i en kulmen där en revanschistisk manlig sexualitet och våld blir till ett:

Det är svårt att förklara, men hon fick inte bara för det hon hade gjort mej utan också för det hon hade gjort Krister och för det jag gjort honom. Hon fick för det jag var och för det hon var själv, och för att hon inte låtit mej vara ifred. Och alltihop var sammanvävt och allt var samtidigt.[\[14\]](#)

Mönstret i filmen följer Görlings roman. Det finns ett släktskap mellan porträttet av Krister och andra gestalter hos Sjöman, och flera motiv i filmen tas upp i senare filmer till ny behandling. I *Tabu* (1977) gestaltar Frank Sundström ännu en variant av den homosexuelle

fadersfiguren, och först där gör Sjöman den till sin, hel och hållen. I 491 saknas det för Sjöman typiska hoppet om läkning. Nisses utveckling följer en järnhård logik i sin våldsamma inriktning bort från hotet om identitetsupplösning mot heterosexuell bekräftelse. Detta mönster syns ofta i Sjömans verk, men det är nästan alltid förknippat med en dröm om mognad, med föreställningen att denna utveckling i grunden är det samma som att växa, att den står i livets tjänst. I 491 finns ingen nåd, inget uttalat hopp att destruktiv sexualitet kan vändas till sin motsats och alstra liv. Nisse tar sig in i Kristers rum, men han kan inte komma ut utan blir kvar i mörkret. Detta mörker är inte Sjömans, ens i hans mörkaste stunder. Det är Görlings.

Den läsart jag skisserat här är nästan helt osynlig i mottagandet av 491. Det är en smula märkligt. Den ligger mycket nära filmens ytskikt, det finns inget djupsinnigt i den. Det är helt enkelt denna dynamik som sammanfogar filmens fyra huvudpersoner i ett grundläggande, meningsfullt sammanhang. Filmens och romanens många religiösa motiv lägger en nivå av mening ovanpå denna grund, men en tolkning som fullt ut tar fasta på denna nivå har svårt att införliva den logik som driver handlingen mot katastrof. Relationen mellan peripeti och kulmen - sodomi och tidelag - har inga för mig uppenbara kristna bibetydelser utom möjligen att de är uttryck för en ondska som utgår från inspektören, och som den tomme frälsaren Krister är för svag för att bemöta. Men det lämnar relationen mellan Steva, Nisse och Krister i ett besvärande dunkel.

Filmens bild av sexualiteten är mörk. En förklaring till att den inte lyftes fram kan vara debattens ideologiska och polemiska förutsättningar. De debattörer som ville försvara filmen som konst ville gärna underbetona de sexuella inslagens betydelse och sortera in dem i filmens dokumenterande ärenden. De hade annars riskerat att bekräfta motståndarnas demonisering av filmen och av dem själva. Man kan heller inte underskatta 491:s betydelse som uttryck för socialt engagemang och för en lust att skildra samtiden som senare under 1960-talet kanaliseras i Nyfikenfilmerna och andra samhällskritiska filmer. Men Görlings bestående arv till Sjöman var modet att använda perversionen som tecken i sin egen motivvärld. Det var inte ett socialreportage eller ett mysteriespel som gav anledning till de reaktioner som vitaliserade Sjöman. Han har beskrivit hur han tog emot nyheten om totalförbudet. "Jag satt hemma vid TV:n och /.../ kände en enorm tillfredsställelse! Jag kände att bilden av 'snälla Vilgot' sprack, inför allt folket".<sup>[15]</sup>

© [Anders Åberg](#)

[1] En utförlig redogörelse för debatten om 491 finns i Anders Åberg, *Tabu. Filmaren Vilgot Sjöman* (Lund: Filmhäftet, 2001), ss. 117-168.

[2] Bolin, Göran och Michael Forsman, "Ett kritiskt tillstånd. Det svenska filmvetandets framväxt och formationer", *Filmhäftet* 4/1996, ss. 5-22.

[3] Andersson, Lars Gustaf, "Den svenska konstfilmsinstitutionen", *Filmhäftet* (1-2/1995), ss. 3-14.

[4] Se t.ex. Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel* (1991) (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1998), ss. 260ff.

[5] I en kommentar till den svenska filmens provinsialism anger Hanserik Hjertén just Dreyer, Buñuel och Bresson som möjliga förebilder och understryker att "[e]n sträng, absolut filmsyn är det reningsbad som celluloiden behöver doppas i, sig själv till fromma". "Filmens myter", *Ord & Bild* 1/1958, s. 44.

[6] Donner, Jörn, "'Älskarinnan': En mogen filmdebut av en mogen regissör", DN 1962-10-09.

[7] Sjöman, Vilgot, *L 136. Dagbok med Ingmar Bergman* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1963); Donner, Jörn, *Djävulens ansikte. Ingmar Bergmans filmer* (Stockholm: Aldus/Bonniers, 1962) och Widerberg, Bo, *Visionen i svensk film* (Stockholm: Bonniers, 1962). Widerbergs bok är delvis en vidräkning med Bergman, som han betraktar som "vår andes dalahäst mot världen".

[8] Statens biografbyrås granskningsbeslut rörande filmen "491" (kopia), Statens Biografbyrås arkiv (Sba) dnr saknas. Detta utförliga granskningsbeslut är identiskt med den



kommuniké, som gick ut till TT den 28 december, och som sedan citerades flitigt i pressen.

[9] Dessa principer framgår i de kommittéutlåtanden med mera, som låg till grund för de författningsrum i biografförordningen som reglerade biografbyråns verksamhet. Se exempelvis P. M. ang. tillämpningen av biografförordningen på filmen "491" (kopia) SBA dnr 1883/63. Se också Svensk författningssamling, 1959: 348, 3 § 1 mom.

[10] Skoglund, Erik, *Filmcensuren* (Stockholm: Bokförlaget PAN/Nordstedts, 1971), s. 110. Skoglund beskriver skeendet i inledningen av kapitel 8. Det bör tilläggas att boken är en partsinlägga mot bl.a. filmgranskningsrådet i den form det fick 1963. Jfr Skoglunds uttalanden i "Märkligt om regeringen desavouerar censurbeslutet för filmen `491'" i Högerens organ *Medborgaren* 1964-01-13.

[11] KUNGL. MAJ:TS utslag (kopia, dnr 6487/63) SBA dnr 1883/63.

[12] En folkpartistisk riksdagsman, herr Gustafsson från Borås, sade i plenum om inriktningen i svensk film: "Den började med 'Jungfrukällans' långt utdragna våldtäktscen, sedan kom 'Tystnaden' med en onanerande kvinna och samlag i en biograf, och så nu '491' med en sammanfattning av allt av snusk och uselhet som finns." Riksdagens protokoll 1964, andra kammaren, nr. 4, s. 71.

[13] Raggarfilm var det svenska namnet på en genre med motiven hämtade från den ungdomskultur som började spira i USA efter andra världskriget. Man kan nämna klassiska filmer som *Vild ungdom* (*The Wild One*, Laslo Benedek, 1953), *Vänd dem inte ryggen* (*The Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955) och *Ung rebell* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), men en mer typiskt lågkulturell företrädare för genren torde vara den vid tiden aktuella *Raggargänget* (*Dragstrip Riot*, David Bradley, 1958). Raggarfilm är inte den filmhistoriskt självklara beteckningen på den till övervägande del amerikanska genre som dessa filmer tillhör. Däremot kan termen med fördel användas om de svenska försöken i genren, t.ex. *Raggare!* (Olle Hellbom, 1959), *Raggargänget* (Ragnar Frisk, 1962) och *Chans* (Gunnar Hellström, 1962) efter Birgitta Stenbergs roman. Raggarfilm hade låg status med sina inslag av ungdomskriminalitet, bil- eller motorcykelfetischism, våld, fylleri och lössläppt sexualitet. Den sågs närmast som en del av det "raggarproblem" som den gestaltade. Jfr Bengtsson, Bengt, *Ungdom i fara. Ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942-62* (Stockholm, 1998) ss. 322 och 332.

[14] Görling, Lars, *491* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1962) s. 287.

[15] Svenstedt, Carl Henrik, "Intervju med Vilgot Sjöman om 491", *Svensk Filmografi* 6, s. 178.